

ISSN 2226-2180

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

NOTES ON ART CRITICISM

Випуск 29

Київ – 2016

Мистецтво театру: історія та сучасність

3. Gramsci A. (1991). Art and politics. Collection in 2 volumes. Volume 1. Moscow: Art [in Russian].
4. Elina N. (1960). Italian theater of the twentieth century and dramaturgy Luigi Pirandello. Luigi Pirandello. Plays. Moscow: Art [in Russian].
5. Kormiltsev I. (1999). Three Lives Gabriele D'Annunzio. Foreign Literature, 11, 138–153. [in Russian].
6. Lesia Ukrainka (1977). Two trends in modern Italian literature (Ada Negri and D'Annunzio). Coll. Op. in twelve volumes. Volume 8. The literary-critical and journalistic articles, 26-61. Kiev: Naukova Dumka [in Ukrainian].
7. Molodtsova M. (1982). Luigi Pirandello. Leningrad: Art [in Russian].

УДК 782:477+450"18"

Бацак Костянтин Юрійович,

кандидат історичних наук, доцент,
директор Інституту мистецтв Київського
університету імені Бориса Грінченка
k.batsak@kubg.edu.ua

ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРНА СЦЕНА ОДЕСИ (1831 – 1838 рр.)

Досліджена діяльність італійського оперного театру Одеси періоду антрепризи родини Ризничів та їхніх компаньйонів: формування репертуару, специфіка музично-драматичної діяльності труп, вокальні та артистичні особливості творчості головних виконавців. Особлива увага приділена аналізу взаємовідносин артистів та публіки у системах музично-театральної та громадсько-культурної комунікації, а також перцепції діяльності італійського театру Одеси у спогадах сучасників.

Ключові слова: *італійський театр Одеси, італійська опера, оперний репертуар, театральна публіка, італійські оперні виконавці.*

Бацак Константин Юрьевич, кандидат исторических наук, доцент, директор Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко.

Итальянская оперная сцена Одессы (1831–1838 гг.).

Исследована деятельность итальянского оперного театра Одессы в период антрепризы семейства Ризничей и их компаньонов: формирование репертуара, специфика музыкально-драматической деятельности труппы, вокальные и артистические особенности творчества главных исполнителей. Особое внимание уделено анализу взаимоотношений артистов и публики в системах музыкально-театральной и общественно-культурной коммуникации, а также перцепции деятельности итальянского театра Одессы в воспоминаниях современников.

Ключевые слова: *итальянский театр Одессы, итальянская опера, оперный репертуар, театральная публіка, итальянские оперные исполнители.*

Batsak Kostyantyn, PhD in History, associate professor, head of the Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University.

The Italian Opera Stage of Odessa (1831–1838).

The Odessa Italian opera theatre activity upon the Riznich family and its partners enterprise has been investigated. The repertoire formation, specificity of the troupe musical-drama activity

© Бацак К. Ю., 2016

and the main performers' vocal and artistic features of creativity has been reviewed. The special attention has been given to the analysis of the actors' and audience's mutual relations in the musical-theatrical and socially-cultural communications systems, and also to the Odessa Italian theatre activity perception in memoirs of contemporaries.

Key words: the Odessa Italian theatre, the Italian opera, opera repertoire, theatrical audience, the Italian opera performers.

В історії італійських оперних антреприз Одеси 1830-ті роки виявилися складним періодом, упродовж якого місцева та регіональна влада, антрепренер і його компаньйони разом шукали ефективні шляхи вдосконалення способів фінансової підтримки театру, організації закордонного ангажементу. Це були часи становлення вимог до виконавської кваліфікації солістів, складу оркестру, репертуару, а також усталення театральних традицій, моделей комунікації між виконавцями та публікою в театрі та за його межами. Упродовж 1830-х років Одеса стала одним із осередків оперного мистецтва Італії за кордоном, єдиним в Україні і другим після північної столиці Російської імперії.

Хоча тема діяльності італійських оперних антреприз в Одесі 1831–1838 рр. не залишилася поза увагою дослідників, на сьогодні таких праць вкрай мало і вони не охоплюють багатьох аспектів діяльності італійських труп та окремих співаків на одеській сцені, оскільки автори спираються на обмежену кількість джерел, головним чином, вітчизняного походження, котрі характеризуються неповнотою [6; 9; 13]. Значні прогалини в одеських сторінках біографій багатьох оперних співаків досліджуваного періоду вдалося заповнити завдяки виходу наукової монографії М. Варварцева, написаної в жанрі біографічного словника [4]. Окремі сюжети діяльності італійських труп в Одесі 1831–1833 рр. знайшли відображення у дослідженні історії італійської еміграції в Україні [2].

Майже всі аспекти музично-театральної діяльності італійських труп у цей період регулювалися театральним контрактом, укладеним міською владою з него-ціантом, одеським чиновником І. Ризничем. Хоча цей контракт впродовж семи років переходив від одного антрепренера до іншого (Г. Ризнича, О. Жульєна), його зміст залишався незмінним.

Згідно з вимогами договору, італійська трупа мала поставити на сцені театру шість нових вистав у сезон (три із драматичним сюжетом – опери-серія та три – опери-буф) "відомих композиторів", а також кілька "поновлених" опер [7, арк. 49 зв.]. Прагнучи задовольнити смаки публіки, антрепренер відбирав для пос-тановки популярні в Італії опери, котрі з успіхом ішли на провідних театральних сценах Італії та інших країн Західної і Південної Європи.

Серед композиторів, твори яких охоче ставили на одеській сцені, впродовж 1831–1838 рр. незмінною популярністю відзначався Дж. Россіні. Його опери "Севільський цирульник", "Турок в Італії", "Семіраміда", "Італійка в Алжи-рі", "Ченерентола", "Зельміра", "Отелло", добре відомі одеситам із попередніх се-зонів, мали постійний успіх у публіки. У театральному сезоні 1831/32 років россінієвський репертуар одеського театру розширився завдяки постановкам "Пробного каменю" (12 грудня 1831 р.) та "Діви озера" (30 січня 1832 р.); ще одну прем'єру – драму "Річчардо і Зораїда" – одеські меломани побачили у ви-конанні італійської трупи 22 червня 1835 р. [9, 416].

Проте вже з перших років антрепризи Ризничів у репертуарі одеського театру все частіше з'являються твори італійських композиторів-романтиків, які у цей час набувають популярності в Європі: "Чужоземка" В. Белліні, "Оліво і Пасквале" Г. Доніцетті (театральний сезон 1832/33 рр.), "К'яра ді Розенберг", "Сирота із Женеви" Л. Річчі, "Вигнанець із Риму" Г. Доніцетті (сезон 1833/34 рр.), "Капулетті й Монтеккі" В. Белліні (сезон 1834/35 рр.), "Норма", "Пірат" В. Белліні, "Новий Фігаро" Л. Річчі (сезон 1835/36 рр.), "Сомнамбула" В. Белліні, "Шалений на острові Сан-Домінго", "Любовний напій", "Парізіна", "Торквато Тассо" Г. Доніцетті (сезон 1836/37 рр.), "Було їх два, а тепер три" Л. Річчі та "Веліза-рій" Г. Доніцетті (сезон 1837/38 рр.). Серед прем'єрних постановок цієї антре-призи згадуються також "Джульєтта і Ромео" Н. Ваккаї (4 червня 1831 р.), "Трактирниця" Дж. Фарінееллі (22 серпня 1831 р.), "Репетиція опери-серія" Ф. Ньєкко (24 жовтня 1831 р.), "Римські вакханалії" П. Дженералі (7 травня 1832 р.), "Шотландська Джиневра" С. Майра (13 квітня 1833 р.), "Багдадська невільниця" Дж. Пачіні (травень 1834 р.), "Ніна, божевільна від кохання" П. Копполи (27 вересня 1836 р.), "Роберт, отаман розбійників" Л. Гольда (1837 р.) та "Норманни в Парижі" С. Меркаданте (1837 р.)¹.

Найчастіше новий театральний сезон в Одесі відкривався прем'єрою опери нового репертуару, яка готувалася для дебютних виступів провідних співаків та співачок. Це мало посилити позитивне враження від вистави, сприяти більш широкому громадському резонансу від їхнього виступу. Як правило для дебюту обиралася опера, у котрій найбільш рельєфно можна було показати вокальні та артистичні обдарування дебютантів. "Дебют примадонни, – писала газета "Одесский вестник" з приводу початку театального сезону, – є найважливішою подією театального року італійської опери. Це більше, ніж постановка нової не граної опери, це дає вам прекрасну надію на цілий рік або смиренно повертає вас до того ступеня вдоволення чи невдоволення, до котрого ви звикли впродовж минулого театального року" [1].

Сезон 1831/32 років розпочався виставою опери Н. Ваккаї "Джульєтта і Ромео", в якій у партії Ромео дебютувала нова примадонна-контральто М. Карраро. Ризик не сподобатися публіці був великим, оскільки в пам'яті одеських театралів ще жили образи, блискуче втілені її попередницею А. Моріконі. Проте перестороги антрепризи були марними – нова примадонна виправдала сподівання імпресарію і схилила на свій бік вимогливого глядача. "Той спосіб акцентування, забарвлення свого співу, які вражають кожне серце, та вся цілком спонтанна правда гри, яка створює найцікавіший образ її персонажа, – усі вони повинні були принести велику й повну перемогу, якою вона стала насправді <...>" [27] – так писав одеський кореспондент міланського часопису "Il censore universale dei teatri" про вдалий виступ співачки у прем'єрній виставі. Він також відзначив, що гучні оплески не вщухали впродовж усієї опери, дійшовши апогею у фінальній сцені третього акту.

Незмінний успіх супроводжував артистку після кожного її наступного виходу в героїчних образах драматичних героїнь: у "Карітеї, іспанській королеві" С. Меркаданте (партія Дона Дієго), "Тебальдо й Ізоліні" Ф. Морлаккі (Тебаль-

до), "Семіраміді" Дж. Россіні (Арзаче). Артистка, за свідченнями сучасників, володіла рідкісним даром перевтілення. Цей її талант знайшов підтвердження у виконанні партії Розіни в "Севільському цирюльнику" Дж. Россіні. Музичний критик відзначав, що публіка була вражена тим, як у співачці "з такою досконалістю можуть поєднуватися такі протилежні якості – здатність виражати піднесену трагічність та <...> високий комізм; здатність бути схожим з великою правдивістю на нашу статть через передачу найбільш маскулинних, найбільш сильних почуттів і потім передачу з такою ж правдивістю найбільш звабливих, властивих її статі, виверткості й грації" [30].

У той час як М. Карраро робила перші кроки на місцевій сцені, її партнерка – сопрано П. Монтічеллі – завершувала свою кар'єру в Одесі, ствердившись як непересічна співачка і здобувши повну й беззаперечну перемогу на сцені. Характеризуючи її виступ у партії Джульєтти ("Джульєтта і Ромео" Н. Ваккаї), театральний оглядач зазначав, що вона завоювала свою аудиторію "блиском грації, поривами душі, жестами, поставою, сповненими витонченості, ніжності й теплоти" [27]. Джульєтта-Монтічеллі перетворилася на справжню володарку почуттів публіки завдяки "найніжнішому звучанню її голосу, мистецтву й смаку, любовно і рельєфно поєднаним у її співі" [27].

Після від'їзду з Одеси П. Монтічеллі артистичне суперництво примадонн на сцені театру в сезонах 1832-1834 рр. продовжилося між М. Карраро та новим першим сопрано А. Молло. Остання дебютувала в партії Алаїди на прем'єрі "Чужоземки" В. Белліні – опери, котра, за словами критика, стала для неї "по-лем найвищої слави". Виступ співачки викликав "справжнє захоплення, зробив незабутніми у цьому місті чесноти мистецтва Молло, яка здивувала, схвилювала й захопила публіку" [29]. Впродовж двох років А. Молло виконала провідні партії в "Жінці озера" Дж. Россіні (Елен), "Арабах у Галлії" Дж. Пачіні (Езільда), "Тебальдо й Ізоліні" (Ізоліна), "Шотландській Джиневрі" С. Майра (Джиневра), "Джульєтті й Ромео" Н. Ваккаї (Джульєтта). Музична критика особливо відзначила її виступ разом із М. Карраро-Арзаче в "Семіраміді" Дж. Россіні наприкінці сезону 1833/34 рр., у якій вона найповніше виявила свої артистичні обдарування. "Неможливо описати ефект від виступу цих двох співачок у відомому дуеті другого акту; захоплена публіка винагородила виконавиць цього проникливого дуету нескінченними аплодисментами; таку саму відзнаку заслужили вони та-кож в інших місцях [опери] <...>" [30], – писав театральний кореспондент.

Після завершення виступів М. Карраро в Одесі перед антрепризою постало складне завдання знайти їй рівнозначну заміну: опери Дж. Россіні та композиторів старої школи висували надто складні завдання для першого контральто, з якими могла впоратися не кожна співачка цього амплуа. Для нового контральто – Антонієтти Тінеллі-Б'янкіна, ангажованої на 1834/35 театральний рік, перебування в Одесі склалося трагічно: вона невдало дебютувала на початку сезону, а потім раптово померла внаслідок пологів [17]. Цей нещасливий випадок насправді прискорив осучаснення репертуару театру у поточному й наступних сезонах. Антрепренер мусив відбирати для постановок ті опери, в яких співачкам-контральто відводилися нескладні, часто другорядні партії. Такими, у більшо-

сті, були твори молодих композиторів-романтиків. Саме цей репертуар дозволив поєднати досягнення *bel canto* із драматичною акторською грою, з усією рельєфністю зобразити трагічність долі протагоністів і, нарешті, надав можливість чоловічому складу перших виконавців трупи якнайповніше реалізувати свій артистичний талант у творчому тандемі з дівами-сопрано.

Нова примадонна-сопрано К. К'еза-Барілли, що прибула до Одеси для участі в сезоні 1834/35 рр., своє знайомство з місцевою публікою розпочала із виступу в опері-мелодрамі Л. Річчі "К'яра ді Розенберг". У цій прем'єрній постановці взяли участь кращі сили трупи: тенор Р. Конті, бас-буф Дж. Коппіні й бас-кантанте Д. Пальтріньєрі. Співачка, за свідченнями сучасників, "чудовою зовнішністю, приємним голосом і всіма засобами співу й гри викликала у своїх слухачів глибоку повагу" [30]. У наступній прем'єрі сезону – героїчній мелодрамі "Вигнанець із Риму" Г. Доніцетті – виступило разом артистичне подружжя Патті: тенор С. Патті успішно дебютував у партії трибуна Сеттіміо, а його дружина відтворила образ Арджелії. Наступний виступ цих артистів у третій від початку сезону виставі – вишукано-жартівливій "Ченерентолі" Дж. Россіні, – виявився не зовсім вдалим. Одеська критика, порівнюючи його із попередніми успішними дебютами, впевнилася в тяжінні обох співаків за виконавським сти-лем до "серйозного" оперного жанру [30].

Окрасою одеської сцени впродовж п'яти театральних сезонів стала юна примадонна-сопрано Наталіна Тассістро. Випускниця Міланської консерваторії (навчалася там з 1824 до 1830 р. по класу співу й п'янофорте [18]), донька диригента оркестру театру Ла Скала, вона після завершення навчання впродовж року стажувалася під керівництвом батька на міланській сцені, потім (до 1832 р.) виступала у складі трупи цього ж театру, а пізніше працювала на оперних лаштунках Павії, Туріна й Удіно. 1834 року співачка була ангажована до міського театру Одеси як примадонна, маючи ще досить невеликий досвід виступів на професійній сцені. Проте, з першого виходу в прем'єрній виставі "Капулеті й Монтеккі" В. Белліні в образі Джульєтти (партію Ромео виконувала К. К'еза Барілли), співачка заволоділа увагою театральної аудиторії й утримувала її до останнього звуку фінальної сцени. "Саме в цій партії стало очевидним не лише її абсолютне володіння мистецтвом співу, а також чудова обізнаність у природі гри – у чуттєвості та душевності декла-мації, правдивості та зворушливості почуттів <...>", – такі враження від дебютного виступу артистки залишив неупереджений музичний критик [17]. Виконанням партії Дездемони в россінієвській опері "Отелло", яке стало її ще одним тріумфом, на думку цього критика, артистка "зростила найміцніші, найглибші корені для своєї блискучої репутації" в Одесі. Це була та партія, у якій молода співачка показала усі переваги голосу (емоційність, патетичність, енергію, силу, барви-стість та інтонаційну точність), а також багатство драматичних обдарувань [17].

1835/36 театральний рік пройшов в Одесі під гучні оплески, котрі майже завжди звучали на адресу Норми у виконанні Н. Тассістро. Дебютувавши в цій опері на початку сезону, співачка мала в ній незмінний успіх і збирала переповнені зали впродовж усього сезону. Театральний кореспондент, якому випала можливість написати про сприйняття публікою Н. Тассістро в образі жриці друїдів,

відзначив, що "увесь її виступ супроводжувався пристрастями, надзвичайним захопленням і викликами, вінцем опери стала велика клятва останньої сцени, у якій глядачі були доведені до сліз" [31]. Успіх опери у поточному й наступних сезонах підтримував удалий тандем примадонни з тенорами-виконавцями партії Полліона. У сезоні 1835/36 рр. у цьому образі пожинав лаври "досвідчений" Л. Маньяні, пізніше – Джузеппе Бінагі, який незмінно подобався глядачам у цій партії [22].

Непересічний талант Н. Тассістро забезпечував успіх у публіки навіть цілком посереднім оперним творам, які б з іншою виконавицею залишилися непоміченими. Йдеться про композиційно "не дуже вдалу", за словами музичного критика, оперу місцевого одеського композитора, випускника Віденської консерваторії Леонарда Гольда "Роберт, отаман розбійників", яка була поставлена на сцені міського театру на початку сезону 1837/38 років за участі провідних вокальних сил трупи [19].

Суперництво з Н. Тассістро витримували далеко не всі співачки, котрим доводилося в цей час виходити на сцену одеського театру. Досконалий спів та драматична гра артистки визначали високий, часто недосяжний для дебютантів цієї трупи, рівень стандартів оперного виконавства. Непереконливим для глядачів та одеської критики, з огляду на зазначений рівень вимог, виявився дебютний виступ примадонни-сопрано К. Патері у "Чужоземці" В. Белліні. Хоча ця співачка за виконання партії Алаїди "отримала аплодисменти" та "навіть кілька викликів", вердикт театрального кореспондента "Одесского вестника" був суворим: "ходульність" гри та брак емоційності у виконанні не дозволили співакці піднятися до рівня кращих примадонн тогочасної одеської сцени. "Спів її може бути приємним для слуху, але він не зачіпає душі <...>. В ньому немає тих переливів голосу, які хвилюють душу, що ллються прямо з душі артиста, цих тонів, котрі діють не лише на слух наш, а на всі ваші почуття, котрі <...> знаходять відгомін співзвучних їм струн у глибині душі вашої <...>" [1], – зазначав розчарований критик.

Чоловічий склад провідних виконавців антрепризи був також неоднорідним. Співаки в тогочасних операх, навіть найкращі з них, не цінувалися так високо, як примадонни. Саме тому їхні виконавські контракти коштували дешевше, ніж ті, котрі укладалися з оперними дівами: в залежності від досвіду та природних характеристик голосу виконавця вони складали від 50 до 90% від вартості контрактів примадонн [2, 244]. Проте публіка відзначала їх у той самий спосіб, що й примадонн, щедро винагороджуючи за їхні вокальні й артистичні таланти.

Ф. Гумірато музична критика називала видатним тенором. Він, будучи "старожилом" трупи, став незмінним партнером нових примадонн М. Карраро, П. Монтічеллі й А. Молло в сезонах 1831–1833 рр. За цей час співак виконав партії Капелліо в "Джульетті й Ромео" Н. Ваккаї, Дона Альфонсо в "Карітеї, іс-панській королеві" С. Меркаданте, Родріго в "Жінці озера" Дж. Россіні, Ростуміо Альбіно в "Римських вакханаліях" П. Дженералі, Агобара в "Арабах у Галлії" Дж. Пачіні. Його успіх у публіки завдячував "енергійній манері гри" та "майстерній виразності співу", що сприяло "істинній" передачі "духу композиції" [27].

Після від'їзду Ф. Гумірато одеському театру певний час не таланило з тенорами. Навіть кращі з них мали одну нездоланну хибу – брак природності в

акторській грі. Наприклад, досвідченому артисту Л. Маньяні, партнеру Н. Тасістро в її найуспішніших дебютах, одеська критика після прем'єри "Норми" висувала звинувачення у надмірній емоційності, котра шкодила позитивному враженню від співу [11]. Інший тенор, Д. Вінтер, який розпочав свої виступи в сезоні 1837/38 рр. виконанням партії Отелло в однойменній опері Дж. Россіні, також зловживав екзальтованістю в грі. Хоча, врешті, це не завадило співакові здобути прихильність публіки: під час дебюту йому постійно аплодували. Рецензенти, вітаючи антрепризу з тим, що вона "з третьої спроби" здобула для одеського театру достойного тенора, відзначали його чесноти: енергійність виконання партії, майстерне використання динамічних відтінків співу, а також віртуозне володіння фістолою [26].

Найбільше підтримки від глядачів та найменше дорікань від критики у чоловічому складі труп дісталася басам. Дж. Коппіні, бас-буф, котрий дебютував у сезоні 1832/33 рр. в жартівливій опері "Оліво і Пасквале" Г. Доніцетті, одразу завоював прихильність публіки та відзнаку музично-театральної критики. Проте "найкращі враження від свого надзвичайного досвіду" він залишив у партії Дона Бартоло в "Севільському цирюльнику" Дж. Россіні. Цей його виступ мав шалений успіх у глядачів, котрі йому "невтомно аплодували і раз по раз викликали на сцену", "кожен його крок і кожен рух обличчя й голосу пробуджували мимовільний сміх" [15], особливе похвалення в залі викликало виконання співаком арії "Сессантотто" [29]. Іскрометний гумор Дж. Коппіні у партіях Мікелотто, Дона Маньфіко, Кайдами, Джорджо багато сприяв успіху "К'яри ді Розенберг", "Чене-рентоли", "Шаленого на острові Сан-Домінго", "Ніни, божевільної від кохання".

Бас-кантанте (баритон) Д. Пальтріньєрі став улюбленцем одеської публіки одразу після свого першого виступу в партії Фігаро в "Севільському цирюльнику" на початку сезону 1831/32 рр. У наступні роки його досвід, знання одеської сцени й смаків місцевого глядача сприяли успіху дебютантів, з котрих Д. Пальтріньєрі зазвичай утворював блискучий артистичний ансамбль. Захоплення публіки від прем'єрної постановки "Чужоземки", за словами критики, стало наслідком яскравого співу та гри трьох артистів, які "заслужили найвищу оцінку": примадонни А. Молло, тенора Р. Конті й баса Д. Пальтріньєрі [29]. Цей останній був також у складі виконавців, котрі спричинили справжній фурор у виставі "Севільського цирюльника" сезону 1832/33 рр. (Розіна – М. Карраро, Берта – Джузеппіна Коппіні, Альмавіва – Р. Конті, Бартоло – Дж. Коппіні, Фігаро – Д. Пальтріньєрі, Базіліо – Фортунато Фіоріні). "В одеській опері не було ще прикладів, щоб опера-буф могла похвалитися таким піднесеним сприйняттям, як ця" [29], – писав про виставу натхненний критик. Кожен із учасників зробив свій особливий внесок в успіх цієї постановки: "Карраро чарівна на думку кожного; Конті перевершив самого себе; блискучий Фігаро Пальтріньєрі; в арії della calunnia [наклепу], у фіналі і в квінтеті Фіоріні був особливо відзначений; юній Коппіні також багато аплодували в арії Берти" [29]. Сучасники називали неперевершеним виконання Д. Пальтріньєрі партії Ассура в "Семіраміді", Дандіні в "Ченерентолі", Дугласа д'Ангуса в "Жінці озера", Графа Розенберга в "К'яри ді Розенберг", сенатора Мурени у "Вигнанці із Риму".

Після від'їзду Д. Пальтріньєрі на батьківщину одеські глядачі ще довго оцінювали його наступників, порівнюючи їхні чесноти з обдаруваннями свого кумира, і це порівняння не завжди було на користь дебютантів. Нарешті, коли в квітні 1836 р. в "Сомнамбулі" вперше виступив А. Берлендіс, місцева критика з надією написала: "голос у нього досить гучний і приємний, який дещо нагадує голос колишнього улюбленця нашої публіки пана Пальтріньєрі" [10]. Ще один тодішній дебютант – бас-кантанте Д. Маріні – перевершив найсміливіші сподівання не лише шанувальників опери-"дилетантів", а й критиків-професіоналів. Після того як співак, відкриваючи новий сезон, з'явився перед одеським глядачем в образі Карденіо з опери Г. Доніцетті "Шалений на острові Сан-Домінго", музичний рецензент особливо відзначив його "чистий прекрасний і повний баритон", а також "чудову й чітку методу співу"; критика приємно вразило те, що співак "позбавлений усіляких дріб'язкових прикрас", поєднував свій спів із "благородною грою, яка повністю відповідала ролі" [12]. Вимоглива одеська публіка чутливо реагувала на дебютний виступ цього артиста: "Після його першого виходу, "Raggio d'amor reale", глядачі завмерли від здивування, потім вони стрепенулись і несамовито почали аплодувати, далі знову тиша, згодом – новий вибух емоцій, і в такий спосіб продовжувалася вистава, яка завершилася найвеличнішим тріумфом визначного Маріні <...>" [20]. Найбільше співак сподобався глядачам у великому дуеті з Н. Тассістро-Елеонорою "La mia vittima e soi" у другому акті цієї опери. Створений Д. Маріні образ барона Вальдебурга в "Чужоземці" В. Белліні ще більш об'ємно продемонстрував артистичні чесноти і забезпечив "блискучий успіх" цього співака на фоні небездоганної гри інших дебютантів – примадонни К. Патері й молодого тенора Контіні [23]. Д. Маріні разом із А. Берлендісом і тенором Л. Де Бецці чудово асистував К. Патері у постановці "Ніни, божевільної від кохання" П. Копполи, яка стала ще однією вдалою прем'єрою сезону [25].

З перших десятиліть існування в Одесі італійської опери в театрі склалися особливі стосунки між артистами й глядачами. З одного боку, одеська публіка вважалася надто вимогливою: саме так її характеризували газетярі в самій Одесі, а також за кордоном, в італійських театральних часописах. Тому не дивно, що в контрактах цього періоду з антрепренерами на утримання театру окремо визначали правила, котрі ставили в обов'язок антрепренеру враховувати думку публіки під час дебютів того чи іншого артиста й достроково розривати договір зі співаком у тому числі, якщо його артистичні та вокальні можливості не відповідали вимогам глядачів. У контексті цієї вимоги стає зрозумілим, чому дебютанти так трепетно й відповідально ставились до вибору опери для свого першого виступу, чому деякі з них часто відкладали свій перший вихід на сцену, допоки остаточно не впевнювались у тому, що зробили все можливе, щоб якнайкраще репрезентувати себе перед одеським глядачем.

З іншого боку, той самий "вимогливий" одеський глядач, обравши собі кумира, усіляко його підтримував, обдаровував і заохочував, прощав дрібні, а іноді й серйозні, огріхи. Прихильники примадонн навіть об'єднувалися у "партії", які розгортали енергійні "баталії" в залі театру під час виступів своїх улюбле-

ниць. Маємо свідчення сучасника, який описав поведінку публіки під час бенефісу оперної діви П. Монтічеллі, у якому брала участь нова примадонна-контральто М. Карраро – в "Джульетті й Ромео" Н. Ваккаї. "Того незабутнього ранку, – писав одеський кореспондент міланської газети "Il censore universale dei teatri", – театр був переповнений <...>. Скрізь панувало загальне піднесення, різні партії по черзі прагнули перевершити одна одну. В битві, щоправда, спос-терігався паритет: від однієї партії для Монтічеллі було влаштоване достойне, а значить блискуче, прощання; інша влаштувала радісну зустріч Карраро, для якої ще на весь майбутній рік залишиться приємна можливість отримати знаки вшанування; це викликало, проте, з боку одних і з боку інших вибухи найжвавішої енергії. При першій появі Ромео між гучними оплесками на його честь злива поетичних творів заповнила театр, а потім для Карраро кинули на сцену прекрасну гірлянду квітів, із золотою стрічкою у перев'язі. Виходить Джульет-та – і здійснюються безкінечні привітальні вигуки, котрі щедро роздавали усі присутні дами своїй улюблениці Монтічеллі. Аж ось із літерних лож посипа-лись дощем букет квітів, прикрашений дорогим браслетом, вишукані вірші в її честь; потім діадема, прикрашена коштовним камінням; а також нагрудний се-віньє рідкісного смаку й цінності, а ще багато іншої дорогої галантереї. Пізніше їй піднесли прекрасні сережки і два чудові браслети; окрім того, кошіль із п'ятдесятьма цехінами й золоту табакерку найтоншого смаку. Прийшов час ос-танньої сцени, де ці дві віртуозні співачки з'явилися, нарешті, перед публікою разом, і тут вже обом кидали безліч чудових квітів та інших знаків шанування; але як тільки виникло бажання окремо відзначити ту, котра від'їжджає, на про-тивагу тій, що залишається, оскільки квіти в честь Монтічеллі зазвичай дарува-ли разом із коштовностями, коли не вистачило приготовлених подарунків, то, щоб довершити свій тріумф, ці дами задовольнилися тим, що знімали свої власні прикраси" [28]. На цьому вшанування П. Монтічеллі не скінчилось: "усі найповажніші дами цього міста конкурували між собою, щоб урочисто відсвят-кувати разом із нею цю подію" [28]. Одній із них, графині Акацатовій, нарешті, вдалося посадити примадонну до своєї карети, запросивши на урочистий обід, на якому звучали в її честь тости й "безкінечні" аплодисменти [28]. У період між цим останнім виступом і від'їздом із Одеси, співачку постійно запрошува-ли її численні шанувальники до своїх замських будинків, де в її честь улашто-вували банкети, бали, розваги і "вшанування на будь-який смак" [28]. У такий спосіб одеська публіка висловлювала свою повагу до таланту співаків не лише під час прощальних бенефісів. На початку сезону 1836/37 рр. захоплення публіки ви-ступом Г. Контіні й Д. Маріні на прем'єрній постановці "Чужоземки" не обмежи-лось стінами театру: "блискучий тенор і блискучий бас завоювали всю поважну знать цього міста, яка пристрасно бажала подарувати їм ще більше особливих свідчень своєї поваги" [20]. Відтоді співаків часто запрошували на прийоми, влаштовували їхні концерти, на яких "Маріні, Контіні й постійна іменинниця Тассістро" своєю участю та своїм співом доставляли насолоду присутнім [20].

Знавець театральних традицій Одеси, сучасник цих подій К. Зеленецький також засвідчує поширення у той час у місті традиції поділу шанувальників

оперного мистецтва на "партії" примадонн. "Раніше бувало всі відвідувачі театру ділились на монтічеллістів, карраристів, барилістів <...>. Ще донедавна Одеса розділена була на дві партії: на безумовних хвалителів синьйори Тассістро та критиків синьйори Патері, і навпаки", – відзначає він у своїх спогадах [8, 187].

Вшанування артистів під час бенефісів цінними подарунками та іншими знаками уваги також не було рідкістю: у тому самому театральному сезоні 1836/37 рр. вдячні прихильники таланту примадонни К. Патері під час виконання співачкою головної партії в "Ніні, божевільній від кохання" кидали їй до ніг золоті браслети, гірлянди квітів, поетичні композиції-посвяти (акровірші) [24]. А під час тріумфальних виступів Н. Тассістро в "Нормі" шанувальниками в її честь поширювався відтиск літографюри, "яка могла суперничати з найпрекраснішими паризькими" [31].

Соціально й етнічно неоднорідне населення Одеси в театрі під час опери об'єднувалося в цілісному емоційному пориві, причому найчастіше тон визначала молодь неаристократичного походження. У своїх спогадах про відвідування одеської італійської опери у другій половині 1830-х рр. М. Всеволожський, ро-сійський урядовець, типограф і бібліофіл, відзначав особливу підтримку публікою "свого спектаклю", у середовищі глядачів, за його словами, особливою активністю вирізнялися молоді євреї-представники комерційного стану. "Вони здалися мені пристрасними шанувальниками музики. З яким жаром вони брали участь то в одному, то в іншому акторі! З яким захопленням аплодували!" [5, 51], – відзначає автор у своїх записках.

Опера Одеси, як і саме місто, вражала своєю європейськістю приїжджих. 6-8 вересня 1837 р. в Одесі зупинявся молодий офіцер, петербурзький театрал М. Ушаков, який певний час перебував у складі почту генерал-фельдмаршала І. Паскевича, коли той супроводжував царя Миколу I в поїзді на Кавказ через Одесу й Крим. У листі до свого юного товариша В. Стороженка, написаному у Варшаві невдовзі після повернення з цієї подорожі, автор захоплено описав свій візит до одеської італійської опери. Тоді в театрі давали "К'яру ді Розенберг" Л. Річчі. "Ти не можеш собі уявити, як одна ця вистава зіпсувала у мене всі колишні поняття про С.-Петербурзький театр. Віддаю Вам із задоволенням Тальоні² і навіть подружню пару Петрових³ за дві вистави італійські. Тут точно вже гра справжня, живе відтворення на сцені подій світських, прикрашених захоплюючою музикою, котра виконується з таким талантом та мистецтвом, які тільки властиві італійській опері; <...> Ні, <...> хто не бачив гри й не чув співу синів Італії, той має ще темне поняття про поваби театру" [14, 157], – резюмував автор листа під враженням побаченого й почутого на сцені одеської опери.

Тонкий музичний смак одеситів відзначали у той час інші гості міста. Поет І. Бороздна, який відвідав Одесу 1834 р., у своїх віршованих поетичних подорожніх нарисах яскраво охарактеризував тодішній репертуар місцевої опери: "В ту пору молодой Беллини, / Как прежде чародей-Россини, / Уже Одессу восхищал" [3, 79]. Далі, описуючи свій візит до театру, де в той день ставили "Піра-та" В. Белліні, літератор передає власні враження від виступу тамтешніх примадонн: "Пати-Барилли не пленяла / Полуотцветшей красотой; / Но нас она

обворожала /И дивным пенъем и игрой./ Когда ж Тасистра молодая,/ На сцену скромно выступая,/ Невольно первенство брала –/ Она волшебницей была!/ Все в ней прельщало: голос чистый,/ Столь свежий, звонко-серебристый,/ И эти быстрые глаза –/ Краев полуденных краса,/ И стан прямой, картинно-стройный,/ Богинь Гомеровых достойный!" [3, 79-80]. Наостанок, залишаючи Одесу, автор, вражений шанобливим ставленням одеситів до європейської музики, резюмує: "Одесса – город музыкальный,/ И редкий из ея граждан/ Не страстно-пылкий меломан!/ В веселый час или печальный,/ Там в мир Моцарта идеальный/ Слух, жадный звуков, увлечен – /Там, мнится, воздух напоен/ Как-кой-то негой музыкальной!" [3, 94].

У свою чергу, музична преса на Апеннінах багато писала про популярність в Одесі італійської музики, а також про тамтешні успіхи співаків-співвітчизників. Позитивна оцінка місцевої оперної трупи, навіть її прославлення, обумовлювалися не стільки прагненням заохотити потенційних дебютантів для одеської сцени, скільки бажанням привернути увагу місцевих італійських імпресаріо до економічних проблем музично-театрального мистецтва у себе на батьківщині, які змушували італійських оперних артистів, гідних виступати на кращих сценах Італії, шукати щастя за кордоном. Один із кореспондентів міланського часопису "Il Pirata" у статті, присвяченій одеським успіхам Н. Тассістро в "Нормі", використовуючи яскраву риторику, з гіркотою констатує: "Заспокойтесь, синьйори співаки! Вам повсякчас кажуть, що в Італії справи йдуть кепсько, що щедро не платять навіть найкращим, котрі йдуть від імпресаріо, не отримавши жалування за останній квартал <...>. І все ж: за межами Італії вони перетворюються на скарб. В Одесі, в Одесі! В Мексиці! В Кадісі! В Лісабоні! В Барселоні! В Мадриді! В Гавані! В Лондоні! В Парижі!" [16].

Італійська театральна критика знайшла тоді, на наш погляд, вірне пояснення причин популярності італійських співаків в Одесі – опера стала захопленням, елементом загальноєвропейської моди, яка в той час возвеличувала італійських композиторів і сприяла швидкому поширенню їхніх надбань в усьому Старому й Новому світі. Італійські виконавці знайомили одеського глядача із кращими взірцями тогочасної європейської опери, а той, у відповідь, виявляв тонкий смак, емоційність сприйняття вокального мистецтва і виказував глибоку повагу до професії оперного виконавця. Яскравим свідченням визнання чеснот артистів були щедрі пропозиції їх фінансової та часті вияви громадської підтримки. "Вигоди цього театру не такі великі, оскільки обмежені для наших найкращих професіоналів тривалою й незручною дорогою, – зазначав міланський критик, – але, окрім того, залишається думати, що перші виконавці відчують тут потребу [одеситів] у тому, щоб отримати насолоду в справжньому сенсі від доброї музики, а тому можна з повною впевненістю стверджувати, що саме завдяки цьому артисти першого плану здійснювали цей вояж досі й роблять це зараз. Щоб ними заволодіти тут докладають зусиль, до того ж, якщо домовлена платня не виходить за певні межі, це відшкодовують багаті прийоми, численні концерти в будинках знаті, добре оплачувані уроки співу, котрі вони тут дають, та різні інші прояви гостинної люб'язності й щедрості: обдаро-

ваний співак в Одесі почуватися добре, а талановитих співаків сюди привозять щороку, і вони згодом сюди повертаються знову" [21].

Отже, італійські оперні трупи, запанувавши на одеській сцені у 1831–1838 рр., додали європейського колориту в культурно-мистецьке життя Одеси. Виступи обдарованих італійських співаків познайомили місцевого глядача із кращими надбаннями тогочасної італійської оперної музики, що відобразилось у регулярних постановках на одеській сцені творів В. Белліні, Г. Доніцетті, Л. Річчі, які зовсім нещодавно стали відкриттям для театрального глядача в Італії та провідних країнах Європи. Спраглисть одеської публіки до європейської музики сприяла усталенню нових оригінальних театральних традицій вшанування італійських артистів у театрі та за його межами, закріплення їхнього високого статусу в соціальному середовищі міста.

Додаток

**Склад італійських оперних труп одеського міського театру
1831–1838 рр.⁴**

Сезон 1831/32 рр. Паоліна Монтічеллі (примадонна-сопрано), Маріетта Карраро (примадонна-контральто), Франческо Гумірато (тенор), Андреа Бартолуччі (бас-буф), Джузеппе Пальтріньєрі (бас-кантанте), Джузеппе Ронзоні (капельмейстер).

Сезон 1832/33 рр. Аннетта Молло (примадонна-сопрано), Маріетта Карраро (примадонна-контральто), Аделаїда Фаббрі (сопрано), Кароліна Коппіні (контральто), Джузеппіна Коппіні (секунда-донна), Франческо Гумірато (тенор), Раффаеле Конті (тенор), Джузеппе Пальтріньєрі (бас кантанте), Джованні Коппіні (бас-буф), Карло Піццокаро (бас), Джузеппе Сарті (диригент оркестру), Джузеппе Ронзоні (капельмейстер).

Сезон 1833/34 рр. Аннетта Молло (примадонна-сопрано), Катеріна Барілли (примадонна-сопрано), Маріетта Карраро (примадонна-контральто), Кароліна Коппіні (контральто), Джузеппіна Коппіні (секунда-донна), Аделаїда Фаббрі (сопрано), Сальваторе Патті (тенор), Раффаеле Конті (тенор), Карло Вольта (другий тенор), Джованні Коппіні (бас-буф), Джузеппе Пальтріньєрі (бас-кантанте), Фортунато Фіоріні (бас), Карло Піццокаро (бас), Анджело Дзанотті (капельмейстер).

Сезон 1834/35 рр. Катеріна Барілли (примадонна-сопрано), Наталіна Тассістро (примадонна-сопрано), Антоніетта Тінеллі (примадонна-контральто), Кароліна Коппіні (контральто), Джузеппіна Коппіні (секунда-донна), Аделаїда Фаббрі (секунда-донна), Луїджі Маньяні (тенор), Сальваторе Патті (тенор), Карло Вольта (другий тенор), Франческо Герардіні (бас-кантанте), Джованні Коппіні (бас-буф), Доменіко Тозі (бас), Антоніо Гвіддо (бас), Фортунато Фіоріні (бас).

Сезон 1835/36 рр. Наталіна Тассістро (примадонна-сопрано), Аделаїда Бальзаміні (сопрано), К'яріна Гвальді (примадонна-контральто), Луїджія Аделіні (контральто), Луїджі Маньяні (тенор), Луїджі Де Бецці (тенор), Джованні Коппіні (бас-буф), Антоніо Гвіддо (бас), Доменіко Тозі (бас), Джузеппе Ронзоні (капельмейстер).

Сезон 1836/37 рр. Наталіна Тассістро (примадонна-сопрано), Кароліна Патері (примадонна-сопрано), К'яріна Гвальді (примадонна-контральто), Аделаїда Фаббрі (сопрано), Джузеппіна Коппіні (сопрано), Вінченца Вентурі (сопрано), Джузеппе Бінагі (тенор), Луїджі Де Бецці (тенор), Гаetano Контіні (тенор), Креспі (тенор), Джузеппе Маріні (бас-кантанте), Джованні Коппіні (бас-буф), Алессандро Берлендіс (бас), Анджело Герардіні (бас), Джузеппе Буфф'є (диригент оркестру).

Сезон 1837/38 рр. Наталіна Тассістро (примадонна-сопрано), Кароліна Патері (примадонна-сопрано), Маріетта Джунті (примадонна-сопрано), Клаудія Корбелла (примадонна-контральто), Констанція Джунті (секунда-донна), Доменіко Вінтер (тенор), Антоніо Крісто-

фані (тенор), Джузеппе Бінагі (тенор), Джузеппе Маріні (бас-кантанте), Алессандро Берлендіс (бас), Вінченцо Граціані (бас-буф), Джузеппе Буфф'є (диригент оркестру).

Примітки

¹ Подано згідно з анонсами вистав та за матеріалами театральних рецензій в газетах "Одесский вестник", "L'Есо" (Мілан), "Il Pirata" (Мілан), "Il censore universale dei teatri" (Мілан), "Il corriere dei teatri" (Мілан), "Glissons n'appuyons pas. Giornale di scienze, lettere, arti, teatri, cronache, varietà e mode coll'aggiunta di un'appendice di musica inedita per piano-forte" (Мілан).

² Марія Тальоні – відома італійська балерина, у 1837–1842 рр. виступала в Большому театрі Санкт-Петербурга.

³ Осип Петров (бас) (1806-1878) та Анна Петрова-Воробйова (контральто) (1817–1901), подружня пара, російські оперні співаки.

⁴ Підготовлений на основі публікацій у газетах "Il censore universale dei teatri" (Мілан), "Il corriere dei teatri" (Мілан), "Il Pirata" (Мілан), "Одесский вестник".

Література та джерела

1. А. Т. Дебют г-жи Патери и г-на Контини / А. Т. // Одесский вестник. – 1836. – № 40. – 16 мая.
2. Бацак К. Ю. Італійська еміграція в Україні наприкінці XVIII – у першій третині XIX ст. Витоки. Формування. Діяльність. / К. Ю. Бацак. – К. : Знання України, 2004. – 300 с.
3. [Бороздна И.П.]. Поэтические очерки Украины, Одессы и Крыма, письма в стихах к графу В.П. З[авадовском] у Ивана Бороздны. – М. : Тип. С. Селивановского, 1837. – [6], 242, III, [3] с.
4. Варварцев М. М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20 ті рр. XX ст.). Історико-біографічне дослідження (Словник) / М. М. Варварцев. – К. : Інститут історії України НАН України, 2000. – 324 с.
5. [Всеволожский Н. С.]. Крым и Одесса. Из записок Н. С. Всеволожского / Н. С. Всеволожский // Сын Отечества. – Т. 6. – С.-Пб. : В типографии А. Смирдина, 1838. – С. 1–52.
6. Голота В. В. Театральная Одесса / В. В. Голота. – К. : Мистецтво, 1990. – 245 с.
7. Державний архів Одеської області. – Ф. 1. – Оп. 190 за 1829 р. – Спр.73. [Справа про перемену в Одеському карантині маркітантства сардинським підданим Карлом Ізолюю. Там само про віддачу п. Ризничу в утримання маркітантства в цьому карантині та італійського одеського театру. Тут само й листування щодо згорілого в карантині будинку, 1828 р.]. – 425 арк.
8. Зеленецкий К. Жизнь в Одессе / К. Зеленецкий // Одесский альманах на 1839 год. – Одесса : В городской типографии, 1839. – С. 167–197.
9. Кацанов Я. С. Из истории музыкальной культуры Одессы (1794–1855) / Я. С. Кацанов // Из музыкального прошлого. Сборник очерков. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1960. – С. 393–459.
10. Одесса. Внутренние известия. В воскресенье, 5 апреля, представлена в нашем театре... // Одесский вестник. – 1836. – № 29. – 8 апреля.
11. Одесский театр. "Норма", опера Беллини // Одесский вестник. – 1836. – № 5. – 15 января.
12. Одесский театр. Дебют господ Буффье и Марини // Одесский вестник. – 1836. – № 36. – 2 мая.
13. Остроухова Н. В. Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени. Книга первая. 1804–1873 / Н. В. Остроухова. – Одесса : Астропринт, 2013. – 392 с.
14. Стороженки. Фамильный архив / Сост. А. В. Стороженко. – В 8 т. – Т. 3. – К. : Тип. Фронцкевича и Ко, 1907. – VII, 607 с.
15. Театральный год итальянской оперы заключился... // Одесский вестник. – 1835. – № 15. – 20 февраля.

16. F. R-i. Odessa. La Norma / F. R-i // Il pirata. – 1835. – №12. – 11 agosto.
17. Imperiale Teatro italiano in Odessa // Il censore universale dei teatri. – 1835. – № 10. – 4 febbraio.
18. Melzi L. Cenni storici sul R. [i.e. Reale] Conservatorio di musica in Milano / L. Melzi. – Milano : Regio stabilimento ricordi, 1873. – 93 p.
19. Notizie diverse // Il Pirata. – 1837. – № 98. – 6 giugno.
20. Notizie estere. Odessa // Il censore universale dei teatri. – 1836. – № 56. – 13 luglio.
21. Notizie estere. Odessa // Il corriere dei teatri. – 1838. – № 79. – 3 ottobre.
22. Odessa // Il Pirata. – 1836. – №44 . – 29 novembre.
23. Odessa // Il Pirata. – 1836. – №97. – 3 giugno.
24. Odessa. La Nina del maestro Coppola // Glissons n'appuyons pas. Giornale di scienze, lettere, arti, teatri, cronache, varietà e mode coll'aggiunta di un'appendice di musica inedita per piano-forte.– 1836. – № 93. – 3 agosto.
25. Odessa. La Nina del maestro Coppola // Il Pirata. – 1836. – № 9. – 29 luglio.
26. Odessa. Otello // Il Pirata. – 1837. – № 9. – 1 agosto.
27. Teatro italiano in Odessa // Il censore universale dei teatri. – 1831. – № 62. – 3 agosto.
28. Teatro italiano in Odessa // Il censore universale dei teatri. – 1832. – № 43. – 30 maggio.
29. Teatro italiano in Odessa // Il censore universale dei teatri. – 1832. – № 101. – 19 dicembre.
30. Teatro italiano in Odessa // Il censore universale dei teatri. – 1834. – № 82. – 11 ottobre.
31. Teatro italiano in Odessa // Il censore universale dei teatri. – 1835. – № 102. – 23 dicembre.

References

1. A.T. (1836). Debut of lady Pateri and sir Kontini. Odesskij vestnik, 40, 16 May [in Russian].
2. Batsak, K.Yu. (2004). Italian emigration in Ukraine at the end of XVIII – at the first third part of XIX centuries. Origins. Forming. Activity. Kyiv: Znannya Ukrayiny [in Ukrainian].
3. Borozdna, Y.P. (1837). Poetry notes of Ukraine, Odessa and Crimea, letters in poetry to Earle V.P. Z[avadovskom]u Ivana Borozdny. Moskow: Tip. S. Selivanovskogo, [6], 242, III, [3] [in Russian].
4. Varvatsev, M.M. (2000). Italians in cultural space of Ukraine (the end of XVIII – 20-es. XX c.). Historic-biographical researches (Dictionary). Kyiv: Instytut istoriyi Ukrayiny NAN Ukrayiny [in Ukrainian].
5. Vsevolozhskij, N.S. (1838). Crimea and Odessa. From notes of N.S. Vsevolozhskogo. Son of Native Land. Sankt-Peterbourg: V tipografii A. Smirdina, 6, 1-52 [in Russian].
6. Golota, V.V. (1990). Theatrical Odessa. Kyiv: Mystetstvo [in Russian].
7. State archive Odessa region. F.1. Op.190 za 1829 r. Spr.73. [The case of a sutlerment change in the Odessa quarantine by Sardinian Carlo Isola. There's just about mr. Ryznych's keeping sutlerment in the quarantine and about Italian Odessa theatre. Here also is the correspondence on the burned in quarantine house]. [in Russian].
8. Zelenetskij, K. (1839). Life in Odessa. Odesskij al'manah na 1839 god. Odessa: V gorodskoj tipografii, 167-197 [in Russian].
9. Katsanov, Ya. S. (1960). From the history of Odessa music culture (1794-1855). From music past. Collection of notes. Moskow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 393-459 [in Russian].
10. Odessa. Vnutrennie izvestiya. V voskresen'e, 5 aprelya, predstavlena v nashem theatre . (1836). Odesskij vestnik, 29, 8 April [in Russian].
11. Odessa theatre. "Norma", opera Bellini. (1836). Odesskij vestnik, 5, 15 January [in Russian].
12. Odessa theatre. Debut gospod Buff'e i Marini. (1836). Odesskij vestnik, 36, 2 May [in Russian].
13. Ostrouhova, N.V. (2013). Odessa Opera theatre in historical space ans time. The First book 1804 – 1873. Odessa: Astroprint [in Russian].
14. Storozhenko, A.V. (1907). Storozhenki. Family archive. Sost. V 8 t. Kyiv: Tip. Frontskevicha i Ko, 3 [in Russian].

Наукове видання

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

NOTES ON ART CRITICISM

Випуск 29

Головний редактор *В. Я. Редя*

**Редагування англомовних
анотацій і транслітерації** *Т. С. Рева*

Комп'ютерна верстка *С. І. Супруненко*

Адреса редакції:

01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 37; тел.: (044) 280-21-93,
e-mail: nauka@dakkim.edu.ua

Підписано до друку 26.04.2016. формат 60x84¹/₁₆. Папір др.
апарат. Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 16,16. Облік.-вид. арк
20,57. Наклад 300 прим.

Видавництво "Міленіум"

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
державного реєстру видавців, виготівників, розповсюджувачів
видавничої продукції

ДК№ 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в.
Тел./факс (044) 501-52-49

E-mail: info@millennium.net.ua

www.millennium.net.ua

